

CANCIONEIRO TRADICIONAL: QUESTÕES DE RECOLHA E DE CLASSIFICAÇÃO

Carlos Nogueira*

1. CRITÉRIOS DE RECOLHA¹

Na recolha de campo de canções tradicionais que estamos a realizar no concelho de Baião (distrito do Porto) desde 1994,² para além dos locais e datas de recolha, temos em conta diversas indicações relativas aos informantes, designadamente a idade, a naturalidade, os lugares que conheceu e em que viveu, o estado civil, os níveis de escolaridade, os tipos de aprendizagem dos textos evocados e todas as circunstâncias relacionadas com a situação de enunciação, muitas vezes imprescindíveis para a compreensão objectiva do texto literário oral.³ Sem as observações, por exemplo, aos poemas histórico-políticos formulados pelos intérpretes que, sempre que possível, anotámos, não poderíamos situar temporalmente alguns deles. O poema seguinte, apresentado sem qualquer informação, não indica por si só o conflito armado que lhe está subjacente (guerra peninsular, primeira guerra mundial, guerra colonial ou qualquer outra); todavia, a intérprete, Maria Nogueira, natural de Quintela (Gestaçô), nascida em 1923, declarou-nos ter aprendido a cantiga com familiares mais velhos que a cantavam por alturas da guerra de 1914-18:

Ó gente desta nação,
Pedide com devoção,
Dai um viva a Portugal.
Alguém disse desta vez:
— Ó soldado português,
A guerra vai acabar.⁴

* Departamento de Ciências Sociais e Humanas. Escola Superior de Educação do Porto. Portugal. <carlosnogueira@sapo.pt>

¹ A primeira parte deste texto retoma, com algumas alterações, um fragmento do cap. III da nossa obra *Literatura Oral em Verso - A Poesia em Baião*, V. N. Gaia, Estratégias Criativas, 2000.

² Ao contactarmos *in loco*, por razões profissionais, com a riqueza da literatura oral baionense, sentimo-nos motivados a realizar uma recolha que temos vindo a desenvolver sistematicamente com resultados muito positivos. Fixámo-nos por isso na área durante quatro anos, de modo a continuarmos a recolha intensiva e a envolvermo-nos activamente no quotidiano da população. Participámos em festas e romarias, em actividades agrícolas (como as desfolhadas), procurando captar de forma tão fiel e integrada quanto possível as tendências culturais da comunidade baionense, ao mesmo tempo que recolhíamos as suas manifestações literárias. Esse trabalho proporcionou já a publicação do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*, Baião, Cooperativa Cultural de Baião – Fonte do Mel, 1996, 2000, 2 vols.

³ A maioria dos meus informantes tem mais de 50 anos, mas também encontrei um número significativo de baionenses com cerca de 40 anos (e menos), detentores de um repertório assinalável de textos literários orais. Cândida Nogueira (nascida em 1954), por exemplo, recitou-nos ou cantou-nos mais de 150 quadras e um número elevado de romances e de cantigas narrativas, narrou-nos diversos contos e lendas, utiliza com frequência provérbios, respostas prontas, entre outras formas textuais populares.

⁴ As composições apresentadas sem indicação de proveniência estão incluídas no segundo volume do nosso *Cancioneiro Popular de Baião*. Não indicamos o número da página porque, quando entregámos este artigo para publicação, a obra encontrava-se ainda no prelo.

Em relação à Segunda Guerra Mundial, de acordo com as palavras do informante Francisco Carvalho Freitas, ficámos a saber que o padre António dos Santos, Vigário Geral da Diocese do Porto e pároco nas freguesias da Teixeira e de Teixeiró entre 1941-1945, compôs alguns versos alusivos ao racionamento imposto neste período. Desse conjunto, o intérprete consultado não foi capaz de reconstituir mais do que uma quadra, o que quer dizer que as restantes ter-se-ão talvez perdido irremediavelmente. Mais uma vez, identificámos a origem individual de um texto cuja amplitude de circulação não poderemos precisar. De qualquer forma, este informante já a interiorizara e provavelmente tê-la-á também transmitido. A continuação da nossa recolha de campo poderá trazer novos dados:

Ninguém se ria de mim,
Que isto é do racionamento;
Como 100 gramas por dia,
Dois quilos de ar e vento.

Outros poemas, todavia, comportam uma carga de ambiguidade praticamente insolúvel, devido à descontextualização a que foram sujeitos e à ausência de opinião dos informantes quanto à procedência, antiguidade e motivo dessas composições.

Para obter bons resultados, o inquiridor deve criar empatia com os potenciais intérpretes, mostrar-lhes que na sua acção não está subjacente uma relação de cultura dominada e cultura dominante. É fundamental que esteja apto a competir em saber tradicional oral com os seus informantes, recitando e cantando alguns poemas, de forma a incentivá-los. A moderação é aqui essencial, caso contrário aquilo que deveria funcionar como gerador de confiança pode ser contraproducente. Apresentar-se como um perito, com efeito, actuar como alguém que conhece antecipadamente todas as respostas, pode tornar-se um factor de inibição.

O principal obstáculo a uma recolha bem sucedida prende-se com o tratamento impessoal e com a excessiva rapidez e brevidade das entrevistas. Evitámos esse problema ao decidirmos permanecer na área durante um longo período de tempo,⁵ procedimento que optimizou a prospecção, permitindo-nos, por exemplo, consultar as mesmas pessoas diversas vezes e criar uma rede de contactos que ainda hoje podemos gerir de forma produtiva.⁶ Com a ajuda de amigos e de conhecidos vamos

⁵ Cf. nota 2.

⁶ Trabalhar sobre o reportório de literatura oral de um único lugar ou de uma família ou indivíduo reduz certamente a ocorrência de versões fragmentárias, amputadas, que em grande parte se ficam a dever ao carácter pontual e célere da pesquisa. Esta poderá constituir uma boa solução para aqueles pesquisadores que dispõem de pouco tempo para cobrir áreas extensas. Circunscrevendo o seu trabalho a um espaço mais específico, poderão conseguir materiais mais perfeitos. Referindo-se à recolha de textos romancísticos, a partir da sua própria experiência, J. J. Dias Marques considera ser aconselhável que o colector auxilie o informante na reconstituição das suas versões, indicando-lhe possíveis omissões "ou, pelo menos, pedindo-lhe que repita os textos, sempre que a situação o permitir. Tal procedimento,

descobrimos informantes que, por sua vez, nos indicam outros. O apoio de padres e de outras personalidades é valioso, mesmo imprescindível, nos lugares mais remotos, como Mafômedes, e, por consequência, menos permeáveis a elementos estranhos. Não recusamos, por outro lado, conversar com pessoas que encontramos ocasionalmente, muitas vezes com resultados francamente encorajadores, sobretudo quando referimos as nossas ligações familiares a Baião. A procura solitária apresenta vantagens em relação ao trabalho em equipas de várias pessoas, que podem ser confundidas com turistas ou pessoas movidas por intuítos económicos e comerciais.

Um dos comentários genéricos mais comuns que ouvimos aos nossos informantes consiste na diminuição cada vez mais acentuada da frequência das interpretações e do número de intérpretes: “Dantes, cantava-se sempre, mas hoje são poucos os que continuam a cantar nos campos para matar o tempo”. Outro comentário muito frequente — que deve ser gerido pelo inquiridor, tendo em conta circunstâncias como a previsibilidade do tipo de atitudes dos informantes envolvidos — tem a ver com a insistência de certos intérpretes na correcção das suas versões em detrimento de outras. Julgamos que, na maioria das situações, o investigador deve sublinhar a validade das diferenças observadas no mesmo poema, para afastar os receios dos informantes que pensam saber versões “incorrectas”.

Com um gravador de bolso permanentemente ligado, fixamos todo o processo verbal ligado à execução dum certo poema, que envolve amiúde várias tentativas até se chegar à versão final. O conhecimento do processo de criação e transformação textual pode ser facilitado por esclarecimentos dos intérpretes, que não raro incluem as soluções encontradas para suprir as falhas de memória ou para substituir partes que não apreciam. Joaquim Magalhães, por exemplo, ao declamar uma cantiga narrativa que aprendeu num folheto que comprou em Baião em 1948, declarou-nos que introduziu a expressão “*monsão* celestial” por ter esquecido a original, e insistiu na ideia de que algumas palavras não correspondiam exactamente àquelas que lera, porque as substituíra por outras “usadas na sua terra”; é o caso, entre outras, de “espíar” e de “ademostrou”, em vez de “expíar” e “mostrou”.

Integradas em festividades, as cantigas de Reis e as cantigas de Carnaval (pulhas e testamentos) são aquelas que oferecem maiores probabilidades de identificação cronológica e autoral. É o próprio informante quem revela, por vezes espontaneamente, a data exacta da composição e da execução de alguns desses textos. Certas composições

implicando embora, naturalmente, que se recolha um número menor de versões, terá, sem dúvida, como resultado um aumento sensível da sua qualidade, o que nos parece compensador [recensão de “Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*”, *Revista Lusitana – Nova Série*, nº 9 (1988), p. 165].

estão associadas a factos que nos garantiram ter acontecido, como a quadra seguinte, síntese e memória de um caso muito curioso, alegadamente ocorrido na freguesia da Teixeira por volta de 1950. Um homem entrou em casa de uma mulher, de noite, e deitou-se na cama onde ela dormia, fazendo-se passar pelo seu marido. O autor deste poema tê-lo-á mesmo dirigido publicamente à mulher enganada, em tom de desafio:

Já dormi na tua cama,
E já conheci o teu brio;
Lembra-te quando disseste:
— Ó ladrão que vens tão frio.

Devemos ser prudentes na avaliação destas afirmações de veracidade, porque os autores e os intérpretes incluíam com frequência elementos concretos (toponímicos, antroponímicos, biográficos, etc.) nas histórias que contavam, com o intuito de sugerir a sua autenticidade, cativando assim o público.

Pertinente é também o registo das intervenções positivas ou negativas dos receptores, muitas vezes futuros executantes, a propósito do enunciado nos seus múltiplos aspectos, interessados ou não na ajuda ou correcção do sujeito enunciator. Directamente envolvida na realização do poema no momento da *performance*,⁷ a audiência pode funcionar como estímulo ou como travão, com todo o conjunto de consequências imprevisíveis que possam daí resultar. Em maior ou menor grau, os destinatários influenciam qualquer literatura, mas na literatura oral há que ter em conta a possibilidade de a audiência participar activamente no processo de produção. O intérprete modifica o discurso, a entoação, o tom, o timbre de voz e os gestos, de acordo com a recepção que percebe no auditório. A instabilidade da audiência exige um apurado grau de concentração por parte do cantador, para que possa actuar sem constrangimentos. Testa-se até ao limite a sua habilidade dramática e a sua capacidade criativa para manter a audiência interessada. Nalguns casos,

⁷ Nuclear no domínio da literatura oral, a *performance* ("realização" ou "execução", numa tradução aproximada em português) consiste na acção complexa através da qual uma mensagem poética é simultaneamente transmitida e recebida, aqui e agora. É um acto real, constituído pelas múltiplas particularidades que o acompanham. Emissor, receptor e circunstâncias (que o texto, com o auxílio de meios linguísticos, representa ou não) encontram-se directamente confrontados, indissociáveis. Na *performance*, articulam-se os dois eixos da comunicação social: o que une locutor a autor e aquele sobre o qual se reúnem situações e tradição. A este nível, actua plenamente a função da linguagem que Malinowski chamou fática: jogo de aproximação e de chamamento, de provocação do outro, de procura, ligado à produção de sentido. Na *performance* articulam-se várias operações, que são as fases, por assim dizer, da existência de um poema oral: 1. produção, 2. transmissão, 3. recepção, 4. conservação e 5. repetição. Qualquer *performance* engloba sempre as fases 2 e 3. Em caso de improvisação, junta-se a fase 1. A operação 5, imprescindível para a continuação do processo, é mais ou menos frequente conforme a força da oralidade poética na comunidade (cf. Paul Zumthor, *Introduction à la Poésie Orale*, Paris, Éd. du Seuil, 1983, pp. 32-33).

como nos desafios, é para os cantadores possível actuar até que, por cansaço ou por outro motivo, decidam terminar. Frequentemente, ao constatarem que a audiência não está receptiva (pode mostrar-se crítica, impaciente, intransigente), abreviam a disputa ou interrompem-na. Esses encontros atraem quase sempre uma audiência entusiástica, animada pelo entretenimento que daí resulta, enriquecido pelo inesperado, pelo segundo sentido, pelo chiste, pela provocação. Os assistentes apreciam a improvisação, o repentismo e o humor picante, ingrediente indispensável nesses confrontos. Num desafio a que assistimos, visivelmente motivada pela reacção positiva da assistência, a cantadeira empregou o termo “calcanhares” em vez de “saia”, que previsivelmente rimaria com “Maia”, no sentido de gorar as expectativas dos ouvintes, instaurando deste modo um efeito de surpresa, que contribui para o estabelecimento do cómico:

— Já que tanto me pede,
Eu não sei qu’hei-de *dizere*,
Se *le* vou cantar das vermelhas,
O senhor manda-me *prender*.

— E sou do Porto, vou prò Porto,
Ai, sou da Maia, vou prà Maia.
E o bicho que mata os homens
Anda *dubaixo* dos calcanhares.

A palavra poética directa convoca e compromete a totalidade dos indivíduos presentes durante a *performance*, resultando em acção colectiva. O saber transmite-se de forma viva e, por intermédio do dizer poético, as estruturas da sociedade saem reforçadas. O auditório participa na *performance*, motivando ou não a sua continuação, como dissemos, rejeitando certas temáticas em favor de outras, pelo que o seu papel não deixa de ser particularmente valioso. Dependendo das atitudes de recepção, os ouvintes tornam-se ou não intérpretes. Interessado em apreender a mensagem, o ouvinte pode participar no encontro poético, a pedido do intérprete ou por iniciativa própria, batendo palmas ou repetindo certas partes, em especial o refrão; pode, pelo contrário, apresentar-se passivo, numa postura de espectador ocasional. A voz e os gestos dos intérpretes incentivam os ouvintes à produção de uma resposta vocal e gestual, concomitante à *performance* e posterior, ou apenas ulterior, retardada.

É no calão que o auditório intervém mais activamente, incentivando ou reprimindo a sua utilização. Não é raro encontrarmos na audiência elementos que funcionam como censores, por considerarem obscenos⁸

⁸ Na introdução do seu livro *Anedotas: Contribuição para um Estudo*, 7ª ed., Lisboa, E. R. L., 1991, numa posição que se adapta perfeitamente ao tipo de textos que estamos a tratar, A. Machado Guerreiro assinala a importância do contexto situacional naquilo que é considerado indecente, grosseiro, obsceno: “São as palavras ou as anedotas, em si mesmas, obscenas, chocantes, indecentes? Cremos que não. Elas

certos vocábulos ou expressões, do ponto de vista do receptor urbano, alheio à comunidade. Comentários como “Isso é muito feio” ou “Assim é mais bonito” revelam bem o desconforto provocado pela ocorrência de palavras ou de situações consideradas indecentes ou, pelo menos, grosseiras. Em determinados contextos, dependendo do grau de familiaridade entre intérprete e ouvinte (como a nossa experiência de trabalho de campo tem demonstrado), pode verificar-se a substituição eufemística (variação paradigmática)⁹ como forma de suavizar ou ocultar o licencioso:

Todo o pássaro bebe água,	Já dormi na tua cama,
Só a c’ruja bebe azeite;	Já mijeí no teu penico;
O pássaro das raparigas ¹⁰	Já t’apalpei as mamas,
Come carne e bebe leite.	Só me falta ir-t’ó pisco. ¹¹

O valor atribuído pelos próprios intervenientes no processo aos diversos sistemas que operam na literatura popular não é o mesmo em todas as culturas. Fonseca dos Santos apresenta-nos um caso, a propósito das “cantorias” brasileiras, que ilustra bem essa situação:

Nem os cantores nem o público parecem valorizar a vertente musical. Os julgamentos que, em intervenções diversas, acompanham a *performance*, assentam sobre o ritmo dos versos, nunca sobre o canto: protesta-se se falta uma sílaba, mas deixa-se passar uma nota desafinada.¹²

Pelo contrário, durante as nossas recolhas observámos que as críticas do auditório em relação ao intérprete assentam quase sempre na vertente musical propriamente dita, na afinação, na voz melodiosa, e

são-no ou deixam de o ser segundo a ocasião, o meio em que se proferem, o grau de convivência ou de familiaridade de quem as diz com quem as ouve” (p. 75).

⁹ Cf., no que diz respeito a estudos práticos da variação, Bráulio do Nascimento, “Processo de Variação do Romance”, *Revista Brasileira do Folclore* (Rio de Janeiro), IV (1964), pp. 59-125, e o nosso ensaio *A Poesia Oral em Baião*, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1999, pp. 63-81 (subcapítulo dedicado à questão das variantes nas cantigas tradicionais).

¹⁰ Var.: O pito das raparigas.

¹¹ Var.: Só me falta ir-te ao pito.

¹² Idelette Fonseca dos Santos, “La Littérature populaire en vers du Nordest brésilien”, in AA. VV., *Cause commune*, I, *Les Imaginaires*, II, Paris, UGE-10/18, 1979, p. 192.

muito menos na questão rítmica, métrica, mesmo quando surgem versos inequivocamente deformados no número de sílabas.

A gravação sonora das recolhas de literatura oral, a que se junta hoje a facilidade com que podemos efectuar registos audio-visuais das actuações dos poetas e intérpretes populares,¹³ é a forma mais fiel de armazenamento. Os *Arquivos Sonoros Portugueses*, provenientes do empenhamento de Fernando Lopes Graça e de Michel Giacometti,¹⁴ enquadram-se nessa perspectiva. O mesmo processo presidiu à organização do material recolhido por Michel Giacometti, publicado em cassete, a acompanhar a obra *Cancioneiro Popular Português*,¹⁵ com a vantagem de ter tido uma divulgação que extravasou os circuitos científicos. Meritória é também a recolha de José Alberto Sardinha, publicada em seis discos compactos pelo *Jornal de Notícias*, em 1997. Levanta-se, porém, o problema do ambiente relativamente artificial, porque programado, em que as gravações são feitas. Uma recolha de campo é sempre uma aproximação da realidade, visto que as situações de recitação ou de canto são provocadas. O ambiente criado constitui uma cópia imperfeita da situação real, agravada pelo recurso a máquinas (audio-gravadores e video-gravadores), imprescindíveis para operações como a transcrição musical, elementos estranhos que podem inibir o intérprete. É, apesar de tudo, a única desvantagem, visto que uma gravação *in praesentia*, em ambiente natural, não é facilmente praticável. Até ao momento em que se tornou possível a gravação da voz em fita magnética e disco (vinil e depois laser), a oralidade poética popular chegava-nos apenas reflectida nos textos escritos.

Pelas limitações que impõe à recolha, uma vez que obriga o intérprete a constantes interrupções e prejudica (ou inviabiliza) eventuais improvisos, procedemos ao registo directo e integral por escrito apenas nos casos em que não é possível a utilização de gravador, ou por inibição dos

¹³ O mundo moderno, em que a voz literária popular perde terreno, permitiu, contudo, a sua conservação. Apenas a indústria assegura a sua realização material e o comércio a sua difusão. O registo na memória, processo natural de conservação da literatura oral, salvo casos pontuais de captação por escrito, era o único que vigorava até ao advento da rádio, altura em que o mediador humano deixou de ter o exclusivo da transmissão da obra literária oral. A tecnologia de que dispomos hoje fixa o som vocal e permite a sua repetição em qualquer momento, sem qualquer variação. Por conseguinte, através da alteração das condições naturais do seu exercício, a voz liberta-se de limitações espaço-temporais. O registo de uma composição oral, por escrito ou com recurso a meios electrónicos, acarreta a interrupção da observação do seu percurso na corrente de oralidade, a fixação de uma das suas *performances*.

¹⁴ Do trabalho conjunto entre Michel Giacometti e Fernando Lopes Graça resultaram vários registos musicais: *Pequena Antologia da Música Regional Portuguesa*, com documentos dos Arquivos Portugueses (Philips, Set. 6199001, seis discos, com folhetos); *Antologia da Música Regional Portuguesa*, Lisboa; e *Música Regional Portuguesa*, Strauss, PortugalSom, 1998.

¹⁵ Michel Giacometti (com a colaboração de Fernando Lopes Graça), *Cancioneiro Popular Português*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1981 (com cassete).

informantes, ou porque em determinados momentos não o temos disponível. Era este o único registo possível, mais demorado e menos fiel, até ao surgimento dos meios electrónicos de gravação. O etnomusicólogo Vergílio Pereira, por exemplo, percorreu no final dos anos 40 e início da década de 50 as aldeias de Cinfães, Resende e Arouca registando a letra e a música das cantigas, trabalho que teria sido facilitado se tivesse podido utilizar mais cedo gravações electrónicas.¹⁶ A obra deste investigador é notável pela forma como está elaborada —letra da cantiga e respectiva notação musical,¹⁷ a que juntou um estudo músico-poético nos cancioneiros de Cinfães e de Resende—, decorrência da sólida formação do autor na área da música folclórica.¹⁸

Até ao nosso trabalho no terreno, apenas José Leite de Vasconcelos desenvolvera em Baião uma acção que podemos considerar significativa na recolha de Literatura Popular. A avaliar pelas abundantes referências a Baião na sua obra, este investigador terá estado diversas vezes no concelho, especialmente em S. Tomé de Covelas, atraído pela riqueza do seu folclore literário. Na *Etnografia*, com efeito, declara:

Conheceu o autor um velho em Baião, o moleiro Elias, repertório inexaurível de anedotas e sentenças tradicionais. Não raras vezes, para o ouvir, lhe foi bater à porta do moinho, que se alcandorava pobremente sobre o ribeiro Largo, e o velho acudia de pronto, baixinho, descalço e trôpego, encostado a um pau, e discorria horas e horas como um filósofo grego!¹⁹

Terá também mantido contactos muito frequentes com baionenses que lhe facultavam material para as suas investigações. Baião é, de resto, um dos espaços mais representados em toda a obra do autor, destacando-se

¹⁶ O próprio autor sublinha que para a elaboração do *Cancioneiro de Arouca* foram necessários “sete longos anos” (Vergílio Pereira, *Cancioneiro de Arouca*, 2ª ed., fac-similada, Arouca, Associação para a Defesa da Cultura Arouquense, 1990, p. 878). Refere ainda que “apenas foram gravadas as que recolhemos em 1955 (cerca de 150), depois da aquisição do gravador que a Junta de Província do Douro Litoral nos forneceu” (*op. cit.*, p. 876). Já não transcreveu grande parte das espécies assim recolhidas, porque as condições de saúde e a idade não o permitiram. Encontram-se arquivadas na Gulbenkian, sem que alguém tenha até hoje tomado a iniciativa de realizar a transcrição musical.

¹⁷ É uma vertente que grande parte dos cancioneiros publicados não contempla, dada a ausência de formação musical especializada do investigador (cf., por exemplo, Augusto César Pires de Lima, *Cancioneiro Popular de Vila Real*, Porto, Maranus, 1928; e Fernando de Castro Pires de Lima, *Cantares do Minho*, 2ª ed., I, Porto, Portucalense Editora, 1942). Daí a importância de recorrer-se à colaboração de um especialista, como nós próprios fizemos. Podemos também citar, entre outros, o caso de Borges de Castro, que enviou ao padre Ângelo Minhava composições para transcrição musical gravadas em fita magnética. Desta cooperação resultou a inclusão, no *Cancioneiro Popular de Mondim de Basto* (Porto, Edição do Autor, 1982), de um capítulo com notações musicais a acompanhar as letras das cantigas (“Canto XIV – vários cantares: jogos de roda e corais – coreografia e música”, pp. 167-242).

¹⁸ Cf. ainda Gonçalo Sampaio, *Cancioneiro Minhoto*, 2ª ed., Porto, Livraria Educação Nacional, 1944 (1ª ed., 1940). Embora menos extensa do que a obra de Vergílio Pereira, é também muito importante, pelo destaque dado à parte musical (estudo introdutório e notações).

¹⁹ José Leite de Vasconcelos, *Etnografia*, vol. I, Lisboa, IN/CM, 1994 (reimpressão fac-similada da edição de 1980), p. 36.

o elevado número de composições distribuídas pelos três volumes do *Cancioneiro Popular Português*.

Na obra *Por Terras de Baião*,²⁰ Maria Luísa Carneiro Pinto incluiu um pequeno conjunto de quadras provenientes de uma recolha desenvolvida por si própria, a que juntou algumas que guardava na memória desde a sua juventude, seleccionadas de acordo com os seus critérios pessoais de qualidade. Daí suspeitarmos que terá efectuado alterações nos poemas originais:²¹

Além disso, as amostras da poesia popular da nossa terra foram escolhidas por mim, segundo a minha sensibilidade e as minhas preferências. É possível que eu tenha rejeitado trovas de maior valor emotivo ou folclórico para aproveitar outras mais pobres e insulas. Nesta falta de boa crítica que não tenha prejuízo o lirismo popular de Baião!²²

No mesmo sentido, declara que “não podemos transcrever aqui todos os romances populares alusivos ao nascimento do Senhor cujos ecos devotos se guardam nessa misteriosa montanha que tão fundamente fala do passado”.²³ Lamentamos que não tenha tido o impulso de proceder a uma recolha mais efectiva nas várias áreas da Literatura Popular baionense, pois dessa forma ter-se-iam certamente resgatado do esquecimento inúmeros textos literários. Apesar destas ressalvas, este estudo merecia ser divulgado, antes de mais por ser um dos raros livros exclusivamente dedicados a Baião.

Os cancioneiros publicados em Portugal nem sempre seguem os critérios de cientificidade basilares neste tipo de obras. O *Cancioneiro Popular de Mondim de Basto*²⁴ de António Borges de Castro, por exemplo, obra relativamente recente (1982), deve ser encarado com algumas reservas. Nas palavras do próprio autor, “corrigiu-se o que foi possível conforme recomenda a sábia Doutora Carolina Michaëlis de Vasconcelos, citada no Prólogo: que se deve imprimir uma selecção das produções mais puras e características da alma popular em redacção limpa de todos os defeitos”.²⁵ O etnógrafo, por outro lado, não incluiu nesta obra todo o acervo

²⁰ Maria Luísa Carneiro Pinto, *Por Terras de Baião*, Porto, Edição da Autora, 1942. Este livro está dividido em três capítulos (“Notas históricas”, “Notas panorâmicas e folclóricas” e “Ficção”), apresentando os dois primeiros um cariz monográfico, apesar de nem sempre se manter a necessária objectividade.

²¹ Na mesma linha, como se depreende pelo estilo utilizado, alterou cinco narrativas em prosa provenientes da tradição popular (“Lendas e superstições”, pp. 173-183).

²² Maria Luísa Carneiro Pinto, *op. cit.*, p. 160.

²³ *Op. cit.*, p. 167.

²⁴ Esta obra é importante, antes de mais, pelo número de composições que reúne (1.543), embora não estejam ordenadas alfabeticamente, o que dificulta a sua consulta, sobretudo para quem quiser efectuar um estudo comparativo entre cancioneiros.

²⁵ António Borges de Castro, *op. cit.*, p. 7. O padre Ângelo Minhava, encarregado da transcrição musical, considera também conveniente a intervenção *culta* nos textos populares coligidos: “O trabalho ainda não

recolhido: “A recolha de cantigas podia ir mais longe, mas preferi reunir aqui o que achei melhor”.²⁶ Excluiu as composições que não se enquadravam no seu projecto de longa data – a constituição de um “ramalhete com as flores mais lindas e aromáticas para oferecer às novas gerações”.²⁷ É um caso de auto-censura que vem deturpar um tipo de trabalho que deve orientar-se pela total objectividade. No texto que introduz os “Desafios” (VII), de novo em atitude censória, o autor declara o seu repúdio pelo “obsceno e baixo humorismo”: “A sujeira desta espécie de desafios não merece papel e tinta, não tem aqui cabimento”.²⁸ Não é por isso de estranhar o desagrado de Borges de Castro perante o facto de Fernando de Castro Pires de Lima ter deixado “escapar algumas cantigas menos respeitadas”²⁹ no *Cancioneiro de Celorico de Basto*. Pires de Lima confessa que não publica nesta obra as dezenas de cantigas licenciosas encontradas por saber que a sua leitura não será feita apenas por homens ou por estudiosos.³⁰ Mas revela a intenção de publicar em “opúsculo especial essas quadras pornográficas”,³¹ o que acabou por não acontecer, facto que mereceu mais uma vez o comentário reprovador de Borges de Castro: “até hoje, não tenho conhecimento de ter publicado esse lixo”.³² Esquece-se, como é óbvio, o interesse que textos como estes podem ter para diversos investigadores, como antropólogos, etnógrafos, folcloristas, linguistas, críticos literários e sociólogos;³³ ajudam ao conhecimento do pensar colectivo, mentalidades, tendências, desejos. Tanto quanto sabemos, em Portugal apenas Manuel da Costa Fontes publicou cantigas populares de natureza obscena, reunidas, em apêndice, no “Cancioneiro”, numa rubrica a

está perfeito: o senhor diz que corrigiu certas deturpações; eu também corriji, e muitas há que não são pecado de origem... Fenómeno etnológico que temos de aceitar” (*op. cit.*, p. 11).

²⁶ *Op. cit.*, p. 23.

²⁷ *Op. cit.*, p. 16.

²⁸ *Op. cit.*, p. 85.

²⁹ *Op. cit.*, p. 22.

³⁰ Cf. Fernando de Castro Pires de Lima, “Cancioneiro de Celorico de Basto” (cap. III), *Cantares do Minho*, 2ª ed., I, Porto, Portucalense Editora, 1942, p. 121.

³¹ *Op. cit.*, p. 122.

³² Borges de Castro, *op. cit.*, p. 22. Por outro lado, afirma este autor que em Mondim de Basto não circulam poemas que “desrespeitem os seus sentimentos cristãos, que ofendam a moral, como os que vêm no capítulo VII do *Cancioneiro Popular* do Dr. Jaime Cortesão” (*loc. cit.*). Não acreditamos na validade desta afirmação. Não os terá encontrado porque muito provavelmente deixaria transparecer junto dos informantes o seu repúdio em relação a essas composições, existentes em todo o país.

³³ Durante muito tempo foram ignoradas as cantigas medievais que contêm expressões grosseiras. Nas *Cantigas d'Escarnho e Mal Dizer*, Porto, Galáxia, 1965 (edição revista e aumentada em 1970 e reeditada em 1995), F. Rodrigues Lapa transcreveu-as sem proceder a alterações: “a poesia satírica dos trovadores desconhecia muitas vezes a arte subtil do eufemismo e preferia chamar as coisas pelos seus próprios nomes. A crueza e a indecência de certas expressões afugentaram os tímidos e delicados” (pp. VII-VIII do “Prefácio”). O mesmo autor destaca a atitude de Carolina Michaëlis de Vasconcelos, que já havia publicado algumas dessas cantigas respeitando os originais.

que chama “Picarescas”.³⁴ Contudo, deve assinalar-se que, na introdução da referida obra, não lhes dedica qualquer comentário.³⁵

Textos breves, com frequência a quadra, anónimos, colectivos, constantemente alterados, actualizados, que privilegiam temas, motivos ou campos semânticos característicos deste sector do cancionero popular, encontrámo-los publicados n’*O Guardador de Retretes* de Pedro Barbosa.³⁶ Convém notar que os graffiti registam, muitas vezes, o texto oral ou funcionam como ponto de partida para a circulação oral do texto originalmente escrito. Daí que, nos suportes utilizados para a gravação desta literatura marginalizada, como portas, paredes, madeira, azulejos, possamos deparar com textos que também circulam oralmente. Veja-se, por exemplo, esta quadra, que recolhemos em Baião e lemos posteriormente numa retrete, no Porto:

O caralho e a cona
Fizeram uma patuscada:
O caralho comeu tudo
E a cona não comeu nada.³⁷

Trata-se de uma relação pacífica, se tivermos em conta as características dos graffiti e das cantigas, que permanecem essencialmente as mesmas, como vimos, não obstante as diferenças de emissão, de recepção e de suportes.³⁸

Na nossa recolha, reunimos até agora 95 composições que, pelas suas características (emprego do “palavrão”, referências sexuais explícitas ou implícitas, aspectos que se afastam daquilo que se entende por civilidade, decência), justificam a sua inclusão numa rubrica que designámos de “Cantigas obscenas”,³⁹ publicadas no segundo volume do *Cancioneiro Popular de Baião*. Incluímos também textos licenciosos em dois grupos criados com base no critério funcional: as *Pulhas* (quadras entoadas

³⁴ Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes (Distrito de Bragança)*, II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1987, pp. 1219-1243.

³⁵ Os textos que reunimos em Baião são objecto de análise conteudística, lexical e retórico-estilística no nosso já referido estudo *A Poesia Oral em Baião*.

³⁶ Pedro Barbosa, *O Guardador de Retretes*, 2ª ed., posfácio de Arnaldo Saraiva, Lisboa, Ed. & Etc., 1978.

³⁷ Existe também esta variante eufemística, que atesta o enraizamento do texto na corrente poética oral: “O largato mais a cobra / Fizeram uma patuscada: / O largato comeu tudo / a cobra não comeu nada”.

³⁸ No posfácio à 2ª ed. da citada obra de Pedro Barbosa, texto também publicado na sua *Literatura Marginalizada – Novos Ensaios* (“Os Graffiti – A Propósito de *O Guardador de Retretes*”, pp. 103-107), Arnaldo Saraiva define com pormenor os traços dos graffiti que, na sua grande parte, como notámos acima, coincidem com as marcas da poesia oral de natureza licenciosa.

³⁹ Esta denominação pode ser facilmente substituída por outras mais ou menos equivalentes, dada a proximidade e mesmo coincidência semântica entre termos como “pornográfico”, “lascivo”, “lúbrico”, “licencioso”, “chocante”, “grosseiro”, “indecente”, “indecoroso”. Na tentativa de caracterizar um certo tipo de anedotas, A. Machado Guerreiro deparou com este impasse terminológico: “se *pornográfico* tem, entre outros, o sinónimo de obsceno, o *palavrão* é também obsceno, e ordinário e indecente: mas *obsceno* é lascivo, torpe, sensual, impuro, ofende a moral; e *lascivo* é, entre outras coisas, sensual, lúbrico, libidinoso” (*op. cit.*, p. 72).

de um campo para outro durante os trabalhos rurais, individualmente ou, situação mais frequente, em grupo, de modo bem audível e frenético, acompanhadas de gritos e gargalhadas) e as “Respostas prontas” (frases feitas que permitem ao utilizador responder ao seu interlocutor com rapidez, humor e superioridade).

2. PROBLEMAS DE CLASSIFICAÇÃO

A ordenação dos textos constitui uma tarefa complexa e controversa que, em grande parte dos cancioneiros que consultámos, conduz a deficiências quer no estabelecimento e na organização de rubricas e de sub-rubricas, relacionadas com o excesso, falta ou inadequação de títulos, quer na distribuição das composições. Se, por vezes, as incorrecções decorrem de problemas de difícil resolução, noutros casos poderiam ser facilmente ultrapassadas, como veremos com alguns exemplos, fazendo o confronto com a classificação adoptada no *Cancioneiro* baionense.⁴⁰

Para não se incorrer em arbitrariedades desnecessárias, deve evitar-se a exagerada multiplicação de agrupamentos.⁴¹ Jaime Cortesão apresentou como rubricas distintas títulos que, segundo o nosso ponto de vista, deveriam ser incluídos em blocos de maior alcance ou em sub-rubricas. Criou rubricas como “A Criatura Amada”, “Confissão d’Amor”, “Fidelidade e Constância” e “A Morte e a Eternidade do Amor”, em vez de as inserir, como sub-rubricas, naquilo a que poderia chamar “Cantigas Amorasas”, como fizemos no *Cancioneiro* baionense, ou apenas “Amor”.⁴²

No *Cancioneiro Popular de Mondim de Basto*, Borges de Castro poderia também ter reduzido o número de Cantos (14). Em “Amor”, poderiam figurar títulos que o autor preferiu apresentar autonomamente, procedimento que não assenta em qualquer base válida; é o caso de “Beijos e Abraços”, “Coração”, “Saudades” e a maioria das composições de “Tristeza”. A designação do Canto III é igualmente incongruente, uma vez que se associam dois domínios que não estão necessariamente ligados: “Bairrismo” (que corresponde às nossas “Cantigas Toponímicas e Tópicas”, que subdividimos para facilitar a arrumação: cf., por exemplo, no vol. I do *Cancioneiro Popular de Baião*, “Concelho de Baião”, pp. 19-28) e “Natureza”. Não compreendemos o critério que preside à inclusão de cantigas como as seguintes no mesmo grupo, uma que incluiríamos nas “Toponímicas” e outra nas “Cantigas da Natureza”:

⁴⁰ Cf. “Índice geral”, no segundo volume do *Cancioneiro Popular de Baião*.

⁴¹ Convém, de facto, não abrir rubricas que, ao recobrirem outras, acabam por tornar-se redundantes; por exemplo, inicialmente pensámos introduzir um bloco denominado “Conselhos”, com diversas subdivisões, conforme os poemas fossem dirigidos às raparigas, aos rapazes ou aos namorados. Porém, como essas composições são formuladas em tom sentencioso, preferimos incluí-las nas “Conceituosas”: “Ó moças, ó raparigas, /Olhai lá por onde andais: /A honra é como o vidro: /Se quebra, não solda mais”.

⁴² Jaime Cortesão, *Cancioneiro Popular — Antologia precedida de um Estudo Crítico*, Porto, Biblioteca Lusitana, Renascença Portuguesa, 1914.

Carlos Nogueira, “Cancioneiro Tradicional”

Mondim para ser Mondim,
Três coisas há-de contar:
Senhora da Graça, vinho,
E lindas moças pra amar.⁴³

Canário, lindo canário,
Canário meu lindo bem;
Quem me dera ter as penas,
Que o lindo canário tem.⁴⁴

No *Cancioneiro* (inédito) de Armando Cortes-Rodrigues, deparamos com diversos blocos —“Firmamento”, “Meteorológicas”, “Flora”, “Fauna”, “Tempo”, “Mar-Terra”⁴⁵— que deveriam figurar nas Cantigas da Natureza. Também grande parte das composições das “Antroponímicas” e de “Saudade” estariam com mais propriedade em “Amor”, uma vez que este sentimento constitui o seu tema principal. Mesmo certos poemas espalhados por outros títulos muito diferentes deveriam ser reunidos nessa rubrica geral; em “Firmamento”, por exemplo, inclui-se esta quadra, na qual a natureza surge apenas como termo de comparação, a proporcionar um elogio centrado nos olhos da amada:

Fui eu que disse ao sol
Que não tornasse a nascer:
À vista destes teus olhos,
Que vem o sol cá fazer?⁴⁶

Na colectânea *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*⁴⁷ de Teófilo Braga, são igualmente notórias algumas incoerências na organização do plano de classificação. A parte dedicada ao cancionero está dividida em três grandes grupos —“Rosal de Enamorados”, “Serenadas ao Luar” e “Doutrinal de Orações”—, sendo os dois primeiros aqueles que merecem os maiores reparos. Dos 11 títulos que compõem a rubrica inicial, os três últimos constituem domínios autónomos, que em nada se relacionam com o agrupamento geral “Rosal de Enamorados”, em que Teófilo as incluiu: “Moraes e graciosas”,⁴⁸ que contém sobretudo composições a que chamamos “Conceituosas”; “Locaes”,⁴⁹ que equivale às nossas “Toponímicas

⁴³ Borges de Castro, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁴ *Loc. cit.*

⁴⁵ Armando Cortes-Rodrigues, *Cancioneiro Geral dos Açores* (Inédito), organizado em 20 volumes, cada um deles correspondente a uma rubrica: citado por José de Almeida Pavão Júnior, *Aspectos do Cancioneiro Popular Açoriano*, Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1981; cf. plano da obra, pp. 293-294.

⁴⁶ Armando Cortes-Rodrigues, *op. cit.*, p. 16 (citado por José de Almeida Pavão Júnior, *op. cit.*, p. 218).

⁴⁷ Teófilo Braga, *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, 2ª ed., Ponta Delgada, Universidade dos Açores, 1982 (1ª ed., 1869). O acervo reunido nesta obra foi recolhido pelo etnógrafo jorgense João Teixeira Soares de Sousa, cujo nome não foi incluído na autoria juntamente com o de Teófilo Braga, que apenas se encarregou da ordenação do material e das notas finais. Na carta que abre o volume, o próprio Teófilo explica de forma pouco consistente os motivos da sua atitude: “Se o escrever o nome na primeira pagina de um livro fosse em Portugal uma cousa honrosa e digna, pertencia a maior gloria d’este trabalho àquele que se deixou entranhar no labyrintho da imaginação do povo, para entregar-me o fio da tradição poetica das ilhas dos Açores”.

⁴⁸ “Fechei a porta á fortuna, /Entrou-me pela janella, /Quem nasceu para a fortuna /Não pode fugir a ella.” (Teófilo Braga, *op. cit.*, p. 76).

⁴⁹ A Terceira veste seda,

e Tópicas”; e “Políticas”.⁵⁰ A designação da primeira sub-rubrica (“No Terreiro”) é inadequada, uma vez que, assentando na perspectiva funcional, permite a inserção de poemas tematicamente muito diversos, alguns dos quais nada têm a ver com a rubrica geral. De acordo com a nossa classificação, estas quadras caberiam, respectivamente, nas “Cantigas Jocosas” e nas “Superstições”:

O tocador da viola	A sereia quando canta,
Precisa bem de uns calções:	Canta no pégo do mar;
Haja quem lhe dê o pano,	Tanto navio se perde,
Que eu lhe darei os botões. ⁵¹	Oh que tão doce cantar. ⁵²

Podemos também questionar-nos quanto à pertinência da sub-rubrica “Retrato”, que comporta quadras que envolvem determinadas especificidades físicas da pessoa amada. Quase sempre em tom de elogio, essas referências servem para acentuar o sentimento do sujeito de enunciação, daí que teria sido preferível distribuí-las pelos vários títulos da poesia amorosa.⁵³ Quadras como estas (na primeira não há mesmo qualquer alusão explícita de ordem física) poderiam pertencer, com mais legitimidade, a outro grupo que o autor designou de “Ciúmes”:

Tenho ciúmes da água,	Do vento ciúmes tenho,
Quando tu bebes na fonte;	Quando beija o teu cabelo;
Ciúmes tenho do céu,	E do sol tenho ciúmes,
Se fitas o horizonte. ⁵⁴	Como tu quasi tão bello. ⁵⁵

Ainda mais incorrecta é a inclusão desta quadra, sem dúvida uma cantiga do trabalho:

Os olhos da tecedeira
São olhos agoniados:
Ora estão na lançadeira,

S. Miguel o chamalote,
O Pico pano da terra,
O Fayal de toda a sorte.
(Teófilo Braga, *op. cit.*, p. 84)

⁵⁰ Esta sub-rubrica reúne apenas quatro poemas: três relativos às invasões francesas e um relativo à rainha de Castela.

⁵¹ Borges de Castro, *op. cit.*, p. 4.

⁵² *Op. cit.*, p. 5.

⁵³ Seria necessário criar mais agrupamentos, para poder processar-se uma distribuição coerente. Estas, que na nossa classificação constituem bons exemplos de “Atrevimentos”, não se enquadram em nenhuma das divisões de Teófilo Braga:

“Não vos encosteis á cal,
Que ella é branca, larga pó;
Encostae-vos aos meus braços,
Que esta noite dumosó.”
(Teófilo Braga, *op. cit.*, p. 28)

“Deixa-me ir com as mãos ambas
Ao talho do teu collete,
Ao lugar mais delicado,
Onde pões o ramallete.”
(*Idem*, p. 31)

⁵⁴ *Op. cit.*, p. 32.

⁵⁵ *Op. cit.*, p. 33.

Ora nos fios quebrados.⁵⁶

Pelo contrário, o título “Retrato de uma Belleza” (que torna o anterior redundante), incluído na rubrica seguinte, reveste-se de coerência, já que se trata de um poema (com duas variantes) formado por 16 quadras, em que as múltiplas referências físicas, anunciadas logo na primeira quadra,⁵⁷ constituem a matéria fulcral, susceptíveis de desencadear a visualização da mulher descrita:

A vossa testa é espelho
Onde o sol se vae mirar,
Onde vae tomar altura
Dos raios que hade botar.⁵⁸

Os vossos olhos, menina,
São pharoes de mar e guerra,
Quando vão para o mar largo
Deitam faiscas em terra.⁵⁹

Dentro da segunda rubrica, denominada “Serenadas ao Luar”, é igualmente notória a falta de unidade de critério. Antes de mais, trata-se de um título pouco rigoroso, que não serve para a ordenação das composições, visto que apenas remete para o contexto situacional que por vezes envolvia as *performances* de poesia oral — contexto, como é óbvio, que poderia variar de realização para realização. Interessa também notar que títulos como “ABC de Amores”, “Retrato de uma Belleza” e “Os Mandamentos de Amor”, porque reúnem poesias amorosas, deveriam constar do agrupamento anterior; “A Confissão da Menina” e o “Fado do Marujo” são romances (vulgares, ao que nos parece), tal como a quase totalidade das composições agrupadas em “Despiques de Conversados” (que também comporta cantigas narrativas e uma desgarrada), pelo que deveriam ser deslocados para a segunda parte da obra (“Romanceiro de Aravias”). Aqui, pois, teriam sido úteis os critérios estrutural e temático.

Noutros cancioneiros, pelo contrário, adoptou-se uma simplificação excessiva, que acaba por dificultar a localização das composições. No *Cancioneiro Popular de Vila Real*, Augusto C. Pires de Lima utilizou como único critério a ordem alfabética (que Borges de Castro, entre outros compiladores, não emprega), correspondendo cada capítulo a uma letra: “É geralmente fácil procurar uma quadra, guiando-nos pelas palavras do primeiro verso. E vemos até agrupadas de um modo expressivo algumas, muito chegadas pela técnica ou pelo sentido”.⁶⁰ No entanto, devido às frequentes alterações verificadas no verso inicial, este processo não deixa de ser falível, situação para a qual o próprio Pires de Lima adverte em rodapé: “Dizemos *geralmente*, porque, às vezes, vêem-se certas

⁵⁶ *Op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ “— Eu sou réo e vós autora /Em certas ocasiões, /Menina, dae-me licença /Que eu note vossas feições” (*Op. cit.*, p. 97).

⁵⁸ *Loc. cit.*

⁵⁹ *Op. cit.*, p. 98.

⁶⁰ Augusto C. Pires de Lima, *Cancioneiro Popular de Vila Real*, cit., p. 10.

modificações ou trocas de palavras”.⁶¹ Num comentário ao *Cancioneiro* de A. C. Pires de Lima, embora assinala a utilidade da referida disposição, José Leite de Vasconcelos afirma também que “as cantigas têm por vezes variantes que discordam nas palavras iniciais”.⁶² A procura de uma cantiga para um estudo comparativo, num cancionero assim ordenado, pode revelar-se muito demorada, extenuante e até infrutífera. Compulsar o “Cancioneiro de S. Simão de Novais (Primeira Série)”⁶³ de Fernando de Castro Pires de Lima é ainda mais difícil, já que a desordem é absoluta, sem títulos e sem ordenação alfabética. A divisão por rubricas, com a organização de cada uma por ordem alfabética, facilitaria a leitura e a consulta.

A numeração das composições é outro requisito indispensável na organização de um cancionero, muito útil para a referência e posterior localização dos textos em estudos de várias ordens. Nos *Cantos Populares do Arquipélago Açoriano*, por exemplo, Teófilo Braga não numerou nem dispôs alfabeticamente os poemas, circunstância que dificulta, como dissemos, o manuseio da obra. Nos dois volumes do *Cancioneiro Popular de Baião*, adoptámos a numeração geral das composições (1353, no vol. I, e 2.288, no vol. II, num total de 3.641).

Como já se disse, a arrumação das cantigas dentro dos diversos agrupamentos nem sempre é orientada por critérios temáticos coerentes. Sem ignorar os intrincados problemas de classificação que a poesia oral geralmente comporta, não podemos deixar de notar a precipitação que preside à ordenação de certos poemas, como demonstraremos com vários exemplos. No *Cancioneiro Popular Português*, coordenado por Maria Arminda Zaluar Nunes,⁶⁴ encontramos uma quadra, proveniente de Baião, indevidamente incluída na sub-rubrica “A casa”,⁶⁵ dada a importância inequívoca da vertente amorosa; por isso é que, no nosso *Cancioneiro*, esta cantiga figura nas “Cantigas Amorosas”, em “Declarações e elogios”:

Da minha casa prà tua
É uma légua bem medida,
O teu coração é estrada,

⁶¹ *Loc. cit.*

⁶² José Leite de Vasconcelos, *Etnografia Portuguesa*, I, cit., p. 285.

⁶³ Fernando de Castro Pires de Lima, “Cancioneiro de S. Simão de Novais (Primeira Série)”, *Cantares do Minho*, 2ª ed., I, Porto, Portucalense Editora, 1942, pp. 9-50.

⁶⁴ José Leite de Vasconcelos, que não chegou a classificar o seu *Cancioneiro*, publicou apenas pequenas recolhas de poesia lírica, sendo a mais longa a existente n’*A Poesia Amorosa do Povo Português*, com 242 poemas, sem qualquer plano de organização.

⁶⁵ São poucas as quadras que cabem com legitimidade nesta subdivisão d’*A Vida Quotidiana*, como esta: “Minha casa é no monte, /Meus vizinhos são penedos, /Não oiço cantar de noite /Senão mochos e morcegos” (vol. II, p. 173).

Carlos Nogueira, “Cancioneiro Tradicional”

O meu intento é segui-la.⁶⁶

Textos como este deveriam surgir no capítulo X — “Amores, Amores”, onde, em “Madrigais e declarações”, figuram poemas idênticos, com a referência circunstancial à casa (ou a alguns dos seus elementos, como a janela, as telhas e o quarto) interpretada agora correctamente como elemento acessório. O critério não foi, como se vê, o mesmo:

Da tua janela em frente
Teve a Lua de passar,
Foi a tua formosura,
Que a não deixou passar.⁶⁷

A mesma composição (ou variantes) é com frequência inserida em rubricas diferentes, procedimento que convém evitar, para não se incorrer em redundâncias que afectam a cientificidade da obra. Tendo em conta a sugestão erótica presente na quadra seguinte, recolhida em Baião, inserimo-la nos “Atrevimentos” (“Cantigas Amorasas”):

Quem me dera ser a hera,
Pela parede *assubir*;
Ia ter ao teu quarto,
À tua cama dormir.⁶⁸

Perante duas composições semelhantes a esta, Maria Armanda Zaluvar Nunes distribuiu-as por dois subgrupos. No volume I, aparece em “Ousadias”, que corresponde à nossa sub-rubrica “Atrevimentos”; no II, surge no já referido título “A casa”, inclusão com a qual não concordamos, como vimos:

Quem me dera ser a hera,	Quem me dera ser a hera,
Pela parede subir!	Pela parede a subir!
Quem me dera acordar-te	Para bater na janela
No teu quarto de dormir. ⁶⁹	Do teu quarto de dormir. ⁷⁰

Na “Antroponímia poética”, o critério de seriação assentou na existência de um nome próprio (ou vários) no poema. São raras, todavia, as composições que efectivamente cabem neste agrupamento, porque é mais uma vez o sentimento amoroso, quase sempre em forma de declaração, que predomina:

Ó Rosa, minha Rosinha,

Paulina, minha Paulina,

⁶⁶ José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, coordenação de Maria Armanda Zaluvar Nunes, II, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1979, p. 170; e Carlos Nogueira, *Cancioneiro Popular de Baião*, vol. I, p. 81.

⁶⁷ José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, coordenado e com introdução de Maria Armanda Zaluvar Nunes, I, Coimbra, Por Ordem da Universidade, 1975, p. 352.

⁶⁸ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p. 108.

⁶⁹ José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, I, p. 150.

⁷⁰ José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, II, p. 175.

Minha Rosinha da fonte,
Só p'ra amor de ti, Rosinha,
Muita solinha se rompe...⁷¹

Só tu é'lo meu amor:
Só tu entras no meu peito,
Se a tua vontade for...⁷²

Já estas, em que a utilização dos antropónimos não se liga (pelo menos explicitamente) a considerações de natureza amorosa, são antroponímicas autênticas:

Maria, dá-me o teu nome,
Que eu também quero ser Maria!
As Marias são alegres,
Eu quero ter alegria!⁷³

O teu nome é Maria,
Ninguém to pode tirar:
Pôs-to a tua madrinha,
Quando foste a baptizar.⁷⁴

Borges de Castro, na obra citada, para além das já comentadas inadequações no estabelecimento do plano, revela também algumas deficiências evidentes na distribuição das composições. Na rubrica "Esperança", o autor seleccionou as quadras que trazem expresso esse vocábulo, critério que gera um agrupamento pouco homogéneo. Este poema, por exemplo, caberia com mais legitimidade nas "Máximas", como fizemos em relação a uma variante publicada no volume I do *Cancioneiro Popular de Baião*, sob uma designação próxima da de Borges de Castro ("Conceituosas"):

Quem espera, desespera,
Quem espera sempre alcança.
Não há maior alívio
Do que viver de esperança.⁷⁵

Quem espera, desespera,
Quem espera, sempre alcança;
Não há maior alegria
Do que viver na esperança.⁷⁶

Esta, por outro lado, como envolve uma veemente confissão amorosa, insere-se perfeitamente em "Amor" (nas "Declarações", segundo a nossa classificação):

Tenho em Jesus esperança
De inda ser teu amado:
Passe o tempo que passar,
Hei-de ser teu namorado.⁷⁷

A concluir, assinalamos que, embora na maioria dos casos o critério temático implique ou suplante o critério funcional,⁷⁸ há grupos criados mais

⁷¹ José Leite de Vasconcelos, *Cancioneiro Popular Português*, I, p. 604.

⁷² *Loc. cit.*

⁷³ *Op. cit.*, p. 598. A única cantiga antroponímica que encontramos até agora em Baião é uma variante da referida quadra: "Maria, dê-me o seu nome, / Eu também quero ser Maria; / As Marias são alegres, / Também quero alegria".

⁷⁴ *Op. cit.*, p. 604.

⁷⁵ Borges de Castro, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁶ Carlos Nogueira, *op. cit.*, p. 47.

⁷⁷ Borges de Castro, *op. cit.*, p. 108.

⁷⁸ As cantigas de embalar permitem-nos mostrar como é por vezes necessária a confluência de critérios na organização dos grupos do cancionero tradicional / popular. Julgamos que os textos incluídos neste grupo não devem ser integrados na Literatura Popular Infantil, como sub-rubrica das rimas infantis,

pela funcionalidade específica dos textos do que pela sua temática, muitas vezes amplamente heterogénea. Nas modas, por exemplo, são as funções coreográfica, musical e lúdica que conferem uniformidade à rubrica.

RESUMO

Neste estudo, reflectimos sobre os critérios de recolha e de classificação do acervo de cancionero tradicional reunido por nós no concelho de Baião (distrito do Porto). Etapas fundamentais na constituição de um cancionero, são frequentemente sujeitas a erros que desvirtuam o produto final. Comentámos por isso os processos seguidos por alguns investigadores do folclore literário português, que, ao adoptarem metodologias desadequadas, deturparam a objectividade dos seus trabalhos. Com efeito, para além de incorrecções no sistema de classificação, vários autores alteraram a genuinidade de alguns originais, prejudicando assim a cientificidade da sua obra.

Em relação à recolha, que comporta os registos escrito e electrónico (gravação sonora e audio-visual), a nossa experiência mostrou-nos que o próprio comportamento do intérprete e dos ouvintes, os comentários de agrado ou desaprovação e as correcções consideradas oportunas constituem valiosas informações para a compreensão do fenómeno poético oral.

Na classificação do material reunido, estabelecemos como prioridades o emprego de rigorosos critérios temáticos, funcionais (de modo a evitar-se quer a escassez quer a repetição de rubricas e sub-rubricas), alfabéticos e numéricos.

ABSTRACT

This work studies the collection and classification criteria of the compilation of traditional folk poetry we gathered in the area of Baião (district of Porto, north of Portugal). The most important steps while preparing a "cancioneiro" are often subjected to mistakes that seriously damage the final result. That is why we chose to comment on the methods followed by some researchers of Portuguese literary folklore, who have distorted the objectivity of their work by adopting an inappropriate methodology. Actually, beyond several mistakes in classification, several

tendência aliás generalizada nas classificações nacionais e estrangeiras. Considerando a sua produção e execução (por adultos, quase sempre mulheres), o seu conteúdo (universo familiar) e as suas funções (acalmar e/ou adormecer as crianças), inserimo-los na rubrica "Família".

authors have compromised the scientificity of their work when they altered the genuineness of some originals.

As far as the collection is concerned, comprising written and electronic registration (audio and video records), our experience has proved that even the behaviour of the performer and the audience, their approving or disapproving comments and their suitable corrections are relevant sources of informations to understand oral poetry.

When classifying the material we gathered, our priority was to use rigorous thematic, functional (so as to avoid either a scarce or an excessive number of groups and sub-groups), alphabetical and numerical criteria.